

---

ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS

Das Aufsatzwerk

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-065-152>**Eine ‚verwelkte, hagere Person‘ von ‚pantherhafter Geschmeidigkeit‘**Zum ‚Subroman‘ der Mlle Vatnaz in Flauberts *L'Education sentimentale*

## I

Wie man weiß, ist Flauberts 1869 erschienener Roman *L'Education sentimentale* (*ES*) ein Text von besonderer gattungsgeschichtlicher Relevanz: ein Roman, in dem die charakteristischen Tendenzen des französischen Realismus aufs äußerste konzentriert sind und in dem sich zugleich – gerade durch die extreme Zuspitzung der realistischen Romanpoetik – etwas in seinen Zielen zunächst noch unbestimmtes Neues ankündigt. Dieser Position historischer Eminenz, die die *ES* – jedenfalls in der französischen Literatur – fraglos einnimmt, entspricht der Umstand, daß der Text unter verschiedenen Aspekten als ein erzähltechnisches Paradoxon, ja als eine Art narrativer Quadratur des Kreises erscheinen muß. Um das zutiefst Paradoxale der Textstruktur zu würdigen, müssen wir uns klarmachen, daß Flaubert durch sie ja die gleichsam panoramatische Erfassung und Darstellung einer gesellschaftlichen Totalität verfolgt. Er sucht also im Rahmen eines einzigen Romans jenes Projekt zu realisieren, das zuvor von Balzac und später von Zola in ebenso umfänglich monumentalen wie reich gegliederten Zyklen entwickelt wurde.<sup>1</sup>

Aus dieser Ambition, einen einzigen Romantext zum Bild eines gesellschaftlichen Ganzen zu machen, erwachsen nun eigentümliche Spannungen zu anderen Momenten der Textstruktur, die mit der quasi Balzacschen Totalisierungsabsicht nicht ohne weiteres auf einen Nenner zu bringen sind. Derart kontrastiert die Intention des panoramatischen Überblicks, welcher den Bestand sozialer und sprachlich-diskursiver Vielfalt aufnehmen möchte, mit dem Flaubertschen Willen zur Autonomie des Stils,<sup>2</sup> die sich angesichts einer Balzacschen Fülle von Klassen und Milieus so absolut zu behaupten

---

1 Deshalb hat Albert Thibaudet durchaus recht, wenn er auf eine in der neueren Flaubert-Kritik weithin vergessene und verdrängte Traditionslinie hinweist, welche von Flauberts „histoire morale des hommes de ma génération“ zu den gleichfalls monumental intendierten, zwei- oder dreibändig angelegten Romanwerken von Anatole France (*L'Histoire contemporaine*) oder Maurice Barrès (*Le Roman de l'énergie nationale*) führt. Vgl. Thibaudet, S. 175–176.

2 Die prägnantesten diesbezüglichen Absichtserklärungen hat Giovanni Bonaccorso zusammengestellt. Dabei ist Flauberts Dilemma vielleicht am genauesten wiedergegeben durch das Postulat eines Stils „qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences“. In diesem Dilemma befangen, sieht Flaubert bei der Abfassung der *Madame Bovary* gelegentlich die folgende Gefahr: „Ce livre, qui n'est qu'en style, a pour danger continuel le style même. La phrase me grise et je perds de vue l'idée.“ Zu den Paradoxen von Flauberts Nachwirkung gehört dann, daß die von ihm solcherart

trachtet, als verfügte sie über die Gestaltungsfreiheit eines symbolistischen Poème en prose. Womöglich noch schärfer muß die Totalisierungsabsicht, die bei Balzac, Manzoni oder später Pérez Galdós auf die Autorität des allwissenden Erzählers zurückgreifen konnte, mit Flauberts (Selbst-)Verpflichtung konfliktieren, einen strikten Realismus nicht nur in bezug auf die erzählte Welt, sondern auch in bezug auf die Perspektivik einer personalen Erzahlsituation einzuhalten. Einerseits geht es für den Autor der *ES* darum, den Leser zwischen Arbeiterschaft, Bohème, Bürgertum und alter oder neuer Aristokratie durch möglichst viele Schichten der Pariser Gesellschaft zu führen. Andererseits verlangen jedoch die Zwänge, oder besser: Spielregeln eines nicht nur gegenständlichen, sondern auch perspektivischen Realismus, bei dieser Führung weitgehend die Kenntnisse und Wahrnehmungsmöglichkeiten des bzw. der Protagonisten zu berücksichtigen.<sup>3</sup> Das heißt: Wohl soll im Gegensatz zum Idealtyp des modernen Romans noch das Ganze gezeigt werden; doch kann sich das Ganze anders als im Roman des sozusagen klassischen (Balzacschen) Realismus nicht mehr unmittelbar durch das sichere Wissen des Erzählers manifestieren, sondern lediglich vermittelt in der eingeschränkten und unverlässlichen Weltsicht durchaus bornierter, ja – intellektuell wie charakterlich – antiheroischer Romanhelden nach Art eines Frédéric Moreau.<sup>4</sup>

Eine solche Spannung zwischen objektiv historisch-soziologischer Thematik und personal subjektiver Perspektivik bildet offenkundig das erzählerische Hauptproblem der *ES* und garantiert gleichzeitig – wie sofort hinzugefügt werden soll – die geschichtliche Einzigartigkeit von Flauberts größtem Romanwerk. Dabei kommt es meines Erachtens darauf an, diese Einzigartigkeit weder in die eine noch in die andere historische Richtung zu planieren. Man sollte in der *ES* also nicht eine bloße Fortschreibung Balzacscher Themen sehen, um sie dann eventuell von einem Standpunkt à la Georg Lukács aus gegenüber dem objektiven Geist der *Comédie humaine* als einen defizienten Modus

---

als Gefahr beschworene ‚Selbstbewegung‘ des Textes in den Augen späterer Avantgarden seinen eigentlichen – und zweifellos einseitig überzogenen – Ruhmestitel ausmachen wird. Vgl. Bonaccorso, S. 158 und 164 sowie Flaubert, *Correspondance* II, S. 79 und 514.

- 3 Daß diese Spielregeln tatsächlich nur *weitgehend* befolgt, keineswegs aber – etwa à la Henry James – schulmäßig perfekt angewandt werden, betont gegen R. J. Sherrington wohl mit Recht Jonathan Culler, der auch – gegen Sartre – einleuchtend nachweist, wie auf die letztlich Ungreifbarkeit eines „Elusive Narrator“ ein großer Teil der verunsichernden, „demoralisierenden“ Wirkung von Flauberts Romanen zurückgeht. Vgl. Culler, S. 109–22.
- 4 Die Klage über Frédéric Borniertheit, ja ‚Nullität‘, zählt seit Faguets Urteil „Le livre est ennuyeux parce que Frédéric en est le personnage“ (Thibaudet, S. 150–51) zu den Topoi einer Kritik, die sich immer wieder berechtigt fühlt, von der Position eines moralisch-satirisch richtenden „integer ipse“ herab Frédéric, dem „klassischen Mitläufer aus dem schwankenden Kleinbürgertum“, nicht nur seine Mediokrität, sondern auch seine „Inauthentizität“ und sein „verhunztes Leben“ zum Vorwurf zu machen (vgl. beispielsweise Oehler, S. 495 und 501). Dabei wird leicht übersehen, daß die Ironien der Flaubertschen Handlungskonstellation gerade darauf hinauslaufen, Positionen solcher moralisch-satirischen Selbstgewißheit zu dekonstruieren, indem sie die Kritiker von Frédéric „verhunztem Leben“ zu unfreiwilligen Apologeten der erfolgreichen Energie Martinons machen (oder die Kritiker von Emmas Realitätsblindheit zu Apologeten eines beflissenen Wirklichkeitssinns, wie er Homais auszeichnet). Vgl. dazu Schulz-Buschhaus, „Homais“, sowie Knight, S. 76.

des Realismus abzuwerten.<sup>5</sup> Ebenso wenig jedoch sollte Flauberts Roman – wie das letztlich häufiger geschehen ist – in der Teleologie der Avantgarde als eine noch unvollendete Vorform des Nouveau Roman betrachtet werden: Etwa als ein Text, der sich zwar – verglichen mit Stendhals oder Balzacs Romanen – auf dem gloriosen Weg zur Autonomie des Signifikanten befände, dort aber im Verhältnis zu den Errungenschaften – sagen wir – eines Sollers oder Ricardou einen traurigen Rückstand aufzuweisen habe.<sup>6</sup> Durch beide Sehweisen erscheint die Komplexität der Flaubertschen Romanstruktur jeweils unzulässig simplifiziert. Tatsächlich gewinnen die Autonomie des Stils und die striktere personale Perspektivik in der *ES* ja eben deshalb ihre außerordentliche Prägnanz, weil sie noch auf den Widerstand eines Balzacschen Erzählmaterials stoßen und sich an ihm abzuarbeiten haben.<sup>7</sup> Und umgekehrt erhält auch das Balzacsche Erzählmaterialeine neue literarische Dignität eben dadurch, daß es von Flauberts Stilwillen zu einer perspektivischen Konsistenz und zu einer formalen Geschlossenheit gezwungen wird, wie sie der Romangeschichte bis dahin unbekannt gewesen waren.

5 Für Lukács gilt Flaubert, der die „kapitalistische Gesellschaft“ „mit untauglichen weltanschaulichen Mitteln“ kritisiere, seit den dreißiger Jahren bekanntlich als der Hauptverantwortliche einer fatalen „subjektivistischen Umwandlung des Realismus“. Diese Umwandlung erscheint derart verderblich, daß in *Balzac und der französische Realismus* die Frage „Ist Balzac oder Flaubert die Spitzenerscheinung, der typische Klassiker des 19. Jahrhunderts?“ einmal gleichbedeutend wird mit der „geschichtliche(n) Frage: führt der Weg der Kultur auf- oder abwärts?“ (Lukács, S. 124, 150 und 241). Später geht im Bereich der politisch engagierten Kritik Lukács’ Tadel des „Subjektivismus“ in Sartres – genaugenommen eher gegenläufigen – Vorwurf mangelnder klassenkämpferischer Parteinahme über. In dieser Verbindung scheint sich vor allem das weit verbreitete Unbehagen an der „Perspektivenunbestimmtheit“ der Flaubertschen Ironie (vgl. Warning, S. 303) zu manifestieren. Zumal im Gefolge von Sartres *L’Idiot de la famille* hat es schließlich ein geradezu populär gewordenes ‚ideologiekritisches‘ Schema hervorgebracht, welches darin besteht, das bedauerliche Fehlen ‚progressiver‘ Affirmationen in Flauberts Romanen durch eine sozialpsychologische bzw. psychoanalytische Pathologisierung ihres Autors zu explizieren und zu neutralisieren. Charakteristisch für diese Lektürestategie sind etwa die Monographien von Jeanne Bem, welche die Fontainebleau-Episode mit einer beliebten Interpretationsfigur als Flauberts Flucht vor der historischen Drohung (dem historischen Versprechen) des Proletariats deutet, oder Lucette Czyba, die nicht müde wird, sich über Flauberts ‚Misogynie‘ zu beschweren, welche in der *ES* einen „érotisme métonymique et fétichiste, négation d’un érotisme global et intimiste“ zur Folge habe. Vgl. Bem, S. 41–75 („L’Histoire en question“) und Czyba, S. 267 (und passim).

6 Charakteristisch sind unter diesem Aspekt etwa die unverkennbare Kondezzenz, mit der Roland Barthes Flauberts „artisanat du style“ in seine Geschichtskonstruktion der „écriture bourgeoise“ einordnet (Barthes, S. 46–48), oder J. Ricardous nicht weniger herablassende Bereitschaft, bestimmte autorepräsentative und anagrammatische Latenzen im Flaubertschen Text als eine Art Vorschein des eigenen Glanzes gelten zu lassen: „[...] Flaubert se situe, à sa façon, à l’aube de la modernité romanesque si cette dernière se pense notamment comme la mise en question du récit par le roman et la mise en question du roman par ses mots“ (Ricardou, S. 102; vgl. auch S. 124). Einer solchen teleologischen Perspektive, die in Flaubert gewissermaßen den noch unvollkommenen Ricardou erblickt, entsprechen in einer – ansonsten intelligenten – neueren Studie Sätze wie „[...] l’incipit de *Bouvard* n’ose pas encore opérer le glissement de *statut réaliste versus textuel*“ oder „[...] si le texte de *BetP* se montre comme *texte*, c’est toujours d’une manière ‚classique‘, moins dissimulée peut-être qu’autrefois mais pas encore proclamée, comme c’est le cas dans le Nouveau Roman“ (Spica, S. 297).

7 Über die „échos balzaciens“, die von Flaubert in einem „roman foncièrement anti-balzacien“ integriert und zugleich aufgelöst werden, vgl. Wetherill S. LIII–LX und passim.

Unter den Konsequenzen, die aus dieser narrativen Quadratur des Kreises entstehen, fällt nicht zuletzt eine grundsätzlich neue Art der Verteilung von Haupt- und Nebenhandlungen ins Auge. Auf das im Roman des 19. Jahrhunderts übliche Nebeneinander diverser Handlungsstränge bleibt Flaubert ja gerade in der *ES* angewiesen, da es ihm hier – wie gesagt – ums Ganze geht. Erzählgegenstand ist ja nicht allein der ‚roman personnel‘ Frédéric, der allenfalls nach dem Vorbild von Chateaubriands *René*, Constants *Adolphe* oder – historisch näherliegend – Fromentins *Dominique* hätte organisiert werden können, sondern die „histoire morale“ einer Generation, das heißt: die Geschichte einer Epoche und einer Gesellschaftsformation. So sehr er auf eine Pluralität von Haupt- und Nebenhandlungen angewiesen bleibt, so wenig verfügt Flaubert indes nach den Prämissen seiner konsequenter realistischen Romanpoetik über die Autorität einer intellektuell überlegenen Erzählerinstanz., welche die verschiedenen Handlungsstränge in der Manier Walter Scotts, Balzacs oder Manzonis zu ordnen und zu gewichten verstünde.

Aus diesem Dilemma ergibt sich nun der eigentümliche erzähltechnische Status, den die – nebenbei gesagt – außerordentlich zahlreichen Nebenhandlungen beziehungsweise „Subromane“ in der *ES* bekleiden. Sie werden noch weniger als der ‚roman personnel‘ Frédéric durch resümierende Erzählungen vermittelt, sondern begegnen dem Leser lediglich fragmentiert und parzelliert in einzelnen Szenen, bei denen sich ihre Episoden überdies oft am Rande der Ereignisse abspielen und nicht eigentlich in den Mittelpunkt des Geschehens treten.<sup>8</sup> Da trotz solcher Fragmentierung auf meist weit auseinanderliegende Einzelszenen orientierende Kommentare und Deutungen ausbleiben, verharren die Episoden für den Leser in einem merkwürdigen Halbdunkel, in dem vieles rätselhaft anmutet, oder sie erscheinen überhaupt gänzlich opak. Jedenfalls kommt der Leser nicht umhin, in bezug auf die Fragmente dieser Subromane eine Rekonstruktionsarbeit zu leisten, für die ihm der Autor wie bei einem Detektivroman wohl Schlüssel („Clues“), aber keine (oder nur verspätete) Lösungen liefert.<sup>9</sup>

---

8 Was dies Verfahren für den Wandel der Personenbeschreibung bedeutet, bei welcher bereits in *Madame Bovary* eine Technik der „sukzessiven“ und „situationsintegrierten“ „Detaildarstellung“ weithin die ältere Methode von „statischen Direktporträts“ verdrängt, ist besonders eindringlich von Uwe Dethloff nachgezeichnet worden. Vgl. Dethloff, S. 128–39.

9 Eine der Folgen (und wohl auch der Absichten), die mit dieser Strategie verbunden sind, ist offensichtlich die Stimulation des Lesers zu einer zweiten oder dritten Lektüre, welche notwendig wird, um die bei der ersten Lektüre zwangsläufig offenbleibenden Fragen zu lösen. Auch in dieser Hinsicht hat der peruanische Romancier Mario Vargas Llosa, dem wir mit *La orgía perpetua* ja eine der anregendsten und treffendsten neueren Flaubert-Studien verdanken, von seinem Studienobjekt viel gelernt; denn sein meines Erachtens bedeutendster Text *Conversación en la Catedral* ergibt nicht allein in der politischen Thematik und in der panoramatischen Anlage – gleichsam zum hundertjährigen Jubiläum des Flaubertschen Romans – eine lateinamerikanische *ES* des Jahres 1969, sondern rekuriert auch, um den Leser zur wiederholten Lektüre zu verpflichten, auf ähnliche Techniken der Verrätselung, indem er beispielsweise im ersten Teil – zunächst völlig unverständliche – Bruchstücke von Gesprächen präsentiert, die um das Thema einer Mordaffäre kreisen, welche selber erst im dritten Teil erzählt wird.

Wie opak sich die szenisch arrangierten Fragmente zunächst darstellen, wird im übrigen mit bemerkenswerter Insistenz durch die Betonung der Hilflosigkeit von Frédéric's Wahrnehmung, oder besser: Wahrnehmungsversuchen, unterstrichen. Denn gerade bei den Episoden, die ihn indirekt selber betreffen, pflegt Frédéric das Wichtigste immer bloß in höchst vagen Eindrücken (oder auch gar nicht) mitzubekommen, so daß das (akustische wie kognitive) Nicht-Verstehen leiser Gespräche und undurchsichtiger Intrigen für sein Verhältnis zur Umwelt zu einer Art Leitmotiv wird.<sup>10</sup> Derart heißt es beispielsweise schon im vierten Kapitel, als Arnoux und Mlle Vatnaz flüsternd – wie zu vermuten ist – über Rosanette konferieren: „Frédéric n’entendait pas leurs paroles; ils chuchotaient“ (I 4: S. 36). Ähnlich ist Frédéric's Situation in einer Szene des Kapitels II 1, wie Rosanette, Arnoux und Oudry miteinander tuscheln: „Et le nom de M. Dambreuse fut prononcé; comme ils s’entretenaient à demi-voix, Frédéric les entendait confusément“ (II 1: S. 123). Oder wie Rosanette im darauf folgenden Kapitel Besuch von einer offenbar suspekten, in Schwarz gekleideten Dame (einer „entremetteuse“, wie Wetherills Kommentar versichert?<sup>11</sup>) erhält: „Frédéric n’entendit rien, ne vit rien; Rosanette s’était précipité [...] à sa rencontre“ (II 2: S. 134).

## II

Damit wird der gleichsam schwerhörige und kurzsichtige Frédéric, durch dessen unzulängliche Perzeption die Fortschritte bedeutsamer Nebenhandlungen in diesen Szenen vermittelt werden, gewissermaßen zum figuralen Stellvertreter des Lesers und nimmt fiktionsimmanent die Verständnisschwierigkeiten vorweg, welche der Leser mit der Fiktion als ganzer hat. Für die Art und das Ausmaß dieser Schwierigkeiten möchte ich zunächst zwei Beispiele von insgesamt eher unscheinbarem Charakter anführen.

Das erste betrifft den Verlauf einer einzelnen Romanepisode und findet sich im Kapitel I 5.<sup>12</sup> Frédéric hat bei einem Empfang in Saint-Cloud erstmals längere Zeit und in einer persönlicheren Weise mit der geliebten Mme Arnoux Konversation gemacht („C’était la première fois qu’ils ne parlaient pas de choses

10 Zum „Refrain“ der Wendung ‚Frédéric n’y comprenait rien‘ vgl. auch den freilich etwas anders akzentuierenden Kommentar von Fairlie, „Suggestion“, S. 381 und 405.

11 Vgl. Flaubert, S. 459: „C’est évidemment une entremetteuse.“

12 Vgl. zu dieser Episode auch den detaillierten Kommentar von Bem, S. 96–99, der auf das Motiv des irregegangenen Briefs freilich mit dem vorhersehbaren und ein wenig mechanischen Zitat von Lacans berühmtem Seminar über Poes *The Purloined Letter* reagiert. Außerdem glaube ich nicht, daß Chiaroscuro-Effekte wie jener der Saint-Cloud-Episode in einen Gegensatz zur Vorstellung der „perfection figée du style de Flaubert“ zu bringen sind (etwa als „le tremblement de son écriture, ses ratés“, vgl. Bem, S. 93); eher handelt es sich wohl um eine erstaunlich kalkulierte

insignifiantes“, S. 83) und dabei das Gespräch geschickt auf das Thema ‚abenteuerlicher‘, oder mit anderen Worten: außerehelicher, Amouren gelenkt: „Il entama le chapitre des aventures sentimentales. Elle plaignait les désastres de la passion, mais était révoltée par les turpitudes hypocrites“ (S. 83). Gleichzeitig muß dem Leser nach einigen Andeutungen der Verdacht gekommen sein, daß solche Liebesaffären, seien sie nun als „désastres de la passion“ oder als „turpitudes hypocrites“ zu werten, für Jacques Arnoux, Mme Arnoux’ ungetreuen Ehemann, etwas ganz und gar Alltägliches sind. So hat Frédéric gerade noch selber M. Arnoux einen Brief von Mlle Vatnaz überbracht, in dem mutmaßlich eine dieser „aventures sentimentales“ – die Liaison Arnoux’ mit Rosanette – zur Sprache kam. Zwar war der heikle Inhalt des Briefs nicht explizit mitgeteilt worden; doch daß der Brief prekäre Angelegenheiten betraf, konnte der Leser aus dem Auftrag an Frédéric ableiten, M. Arnoux die Botschaft um Himmels willen ohne Zeugen auszuhändigen („Elle [Mlle Vatnaz] le conjura de la remettre sans témoins“, S. 80).

Den Kontext dieser Andeutungen und Suggestionen muß der Leser im Gedächtnis halten, um wenigstens halbwegs zu begreifen, was sich nach dem Abschied der Gäste in Saint-Cloud und auf der Rückfahrt nach Paris zwischen M. Arnoux, Mme Arnoux und Frédéric abspielt. M. Arnoux ist, während die Kutsche schon abfahrbereit steht, in den Garten gegangen, um einen Strauß Rosen zu pflücken:

Puis, le bouquet étant lié avec un fil, comme les tiges dépassaient inégalement, il fouilla dans sa poche, pleine de papiers, en prit un au hasard, les enveloppa, consolida son œuvre avec une forte épingle et il l’offrit à sa femme, avec une certaine émotion.  
„Tiens, ma chérie, excuse-moi de t’avoir oubliée!“ (S. 84)

Kaum ist der solcherart befestigte Rosenstrauß überreicht, zeitigt die an sich schöne Geste überraschend ungute Folgen. Zunächst verletzt sich Mme Arnoux an der „épingle sottement mise“, und dann tritt noch Schlimmeres ein. Mme Arnoux läßt, nachdem sie den Strauß auf ihr Zimmer gebracht hat, fast eine Viertelstunde auf sich warten, und als sie schließlich zurückkommt, erscheint sie ohne Strauß mit allen Anzeichen größter Verstörung. Zwar sammelt Frédéric die Rosen, die er auf dem Fußboden verstreut vorfindet, noch einmal ein; doch während der Fahrt wirft Mme Arnoux, die ‚entsetzlich zu leiden‘ scheint, den Strauß endgültig aus der Portière der Kutsche. Durch diese Äußerungen von Unmut und Kummer entsteht – wie Frédéric empfindet – zwischen ihm und Mme Arnoux ‚ein neues Band, eine Art Komplizenschaft‘ („un lien nouveau, une espèce de complicité“, S. 85). So bedeutsam die Empfindung

---

„perfection“ zweiten Grades (welche dann eben nicht mehr als „figée“ zu qualifizieren ist) durchaus noch im Sinne der traditionellen kunsttheoretischen Maxime, die in Baltasar Graciáns Version lautet: „Consiste el mayor primor de un arte en desmentirlo; y el mayor artificio, en encubrirle con otro mayor“.

solcher „complicité“ für Frédéric auch immer werden mag: was der genaue Anlaß von Mme Arnoux' Verstörung, aus der die „complicité“ erwächst, gewesen ist, wird weder hier noch an irgendeiner anderen Stelle des Romans manifest gemacht.

Um zu verstehen, was es mit der Überreichung der Rosen auf sich hat, muß der Leser – wie wohl auch Frédéric – zu Konjekturen greifen, die ihm durch die zuvor erzählten beziehungsweise beobachteten Ereignisse nahegelegt werden. Eine solcher Konjekturen wäre etwa die Erläuterung des Kommentars von P. M. Wetherill.<sup>13</sup> Nach ihr hat M. Arnoux, als er in seiner Hosentasche ein Papier zum Einwickeln der Blumen suchte, zufällig („par hasard“) den Brief von Mlle Vatnaz erwischt und damit, ohne es zu wollen, seiner Frau die Liaison mit Rosanette verraten. Tatsächlich ist das eine besonders plausible Konjektur; aber ob sie auch die wahre ist, bleibt letzten Endes ungeklärt, und gleichfalls ungeklärt bleibt die Frage, wieviel Frédéric selbst vom Hergang der Angelegenheit begriffen hat.

Erst sehr viel später, als ein Leser von normaler Aufmerksamkeit die Episode längst vergessen haben dürfte, kommt der Roman auf diese Frage zurück, freilich erneut bloß im Modus einer Anspielung. Wie Frédéric im Kapitel II 3 einen überraschenden Besuch von Mme Arnoux erhält und wie die beiden in einer Atmosphäre ungewohnter Intimität in Frédéric's kleinem Garten promenieren, zeigt sich, daß die rätselhafte Episode von Saint-Cloud das Bewußtsein der Protagonisten nach wie vor gefangen hält und daß Frédéric in der Zwischenzeit wohl verstanden hat, was hinter Mme Arnoux' Verstörung an jenem Abend steckte. Jedenfalls imitiert Frédéric nun, durch eine freundliche Bemerkung der Angeboteten ermutigt, die seinerzeit fatale Geste ihres Ehemanns: „Cette répétition machinale de sa phrase lui parut une sorte d'encouragement; il cueillit une rose, la seule du jardin“ (II 3: S. 188). Darauf bringt er seine Rose, wenngleich nur mit tastenden Avancen,<sup>14</sup> in Analogie zu Arnoux' verschmähtem Rosenstrauß, um solcherart dann in einem seiner höchsten Glücksmomente zu erfahren, daß seine karge, aber kostbare Huldigung der abundanten, doch trivialen Gabe des Ehemanns vorgezogen wird:

„Vous rappelez-vous [...] un certain bouquet de roses, un soir, en voiture?“ Elle rougit quelque peu; et, avec un air de compassion railleuse:

„Ah! j'étais bien jeune!“

„Et celle-là“, reprit à voix basse Frédéric, „en sera-t-il de même?“

Elle répondit, tout en faisant tourner la tige entre ses doigts, comme le fil d'un fuseau:

„Non! je la garderai!“ (Ebda.)

---

<sup>13</sup> Vgl. Flaubert, S. 450.

<sup>14</sup> Dabei ergibt der folgende Dialog ein typisches Beispiel für das Pathos, dem bei Flaubert der Einsatz jener – zumeist unzulänglich artikulierten – „empty‘ phrases“ dienen kann, welche nicht „clichés“ sind, sondern „space fillers that defer an unspoken communication of love“ (Haig, S. 68); vgl. außerdem Knight, S. 25–40 („The Merits of Inarticulacy“).

Das zweite Beispiel betrifft eine der marginalsten Gestalten des Romans: einen gewissen Compain, den Adlatus der selbst schon eher marginalen Gestalt des „Citoyen“ Regimbart. Es handelt sich um einen Komparsen, dessen Auftritte im Vordergrund der Erzählung durch derart große Zwischenräume separiert werden, daß es auch dem aufmerksamsten Leser schwerfallen muß, in ihnen die gleichwohl stabile Identität einer karikaturalen Nebenfigur wahrzunehmen. Zuerst wird er (völlig en passant) als jemand erwähnt, der M. Arnoux von dem Duell zwischen Frédéric und Cisy benachrichtigt hat: „Arnoux en avait eu connaissance par un nommé Compain, ami de Regimbart“ (II 4: S. 231). Nach einer weiteren flüchtigen Erwähnung, die ihn in der Gesellschaft von Regimbart und Arnoux bei langen „Déjeuners“ im Palais-Royal zeigt (II 6: S. 271), bekommen wir durch die dritte Erwähnung Compains Porträt zu sehen. Zu der Wahlsitzung des Club de l'Intelligence, auf der Frederics politische Ambitionen so kläglich scheitern werden, hat Regimbart neben einem spanischen ‚Patrioten‘, ‚seinen treuen Compain‘ mitgebracht: „homme un peu courtaud, marqué de petite vérole, les yeux rouges“ (III 1: S. 305). Dies kurze Porträt bereitet den Hauptauftritt vor; denn im chaotischen Tumult der Versammlung wird Compain für das allergrößte Aufsehen sorgen. Nach den mehr oder minder langen Interventionen eines gewissen Ducretot, „prêtre et agronome“, eines priesterlichen Arbeiters, der das revolutionäre ‚Reich Gottes‘ verkündet, und eines Weinvertreters, der gegen den Klerus zu Felde zieht, stürmt Compain auf die Rednertribüne, um von dort mit Emphase den Satz zu sprechen: „Je crois qu'il faudrait donner une plus large extension à la tête de veau!“ (III 1: S. 308). Verständlicherweise gehen Compains weitere rhetorische Bemühungen nach diesem offenkundig absurden Vorschlag im allgemeinen Gelächter unter, das ihn bald zum Rückzug zwingt.

Dabei ist an der erzählerischen Vermittlung der Szene bemerkenswert, daß der Leser auf den rätselhaft sinnlosen Satz ebenso perplex reagieren muß wie das Auditorium, welches – wie es heißt – in ein dreihundertfaches Lachen ausbricht.<sup>15</sup> Auch für den Leser bleiben Intention und Sinn von Compains ängstlicher Äußerung gänzlich im Dunklen, und dies Dunkel wirkt um so irritierender, als der erfolglose Redner ja mit der wütenden Frage abtritt: „Comment! vous ne connaissez pas la Tête de veau?“ (III 1: S. 309), einer Frage, welche man als Leser nicht weniger an sich selbst adressiert empfindet wie an die verständnislosen Lacher im Club de l'Intelligence. Verschärft wird diese Perplexität zwei Kapitel später, wie Compain, nun deutlicher als revolutionärer ‚Terrorist‘ erkennbar, bei einer erneuten Begegnung mit Frédéric die Bedeutung des ‚Kalbskopfs‘ als quasi selbstverständlich voraussetzt und sich folgendermaßen von seinem vermeintlichen Gesinnungsgenossen verabschiedet:

15 Nach Stirling Haig, einem der wenigen Kritiker, die sich mit der Kalbskopf-Rede befassen, bildet Compains Auftritt im Club de l'Intelligence „the first panel of a diptych of incomprehension“, dessen zweiten Flügel dann die fremdsprachige Rede des ‚Patrioten aus Barcelona‘ darstellen wird; vgl. Haig, S. 145.



„A bientôt, n'est-ce pas, car vous en êtes?“  
 „De quoi?“  
 „De la tête de veau! „  
 „Quelle tête de veau?“  
 „Ah! farceur!“ reprit Compain, en lui donnant une tape sur le ventre.  
 (III 3: S. 358)

Auch hier ist Frederics Erstaunen („Quelle tête de veau?“) gleichfalls das Erstaunen des Lesers, dessen unbefriedigte Neugier indessen noch ein weiteres Mal auf die Probe gestellt wird; denn im Kapitel III 4 ist nicht einmal Regimbart bereit, das Geheimnis des Terroristen zu lüften:

[...] et Frédéric crut bien faire de s'informer de Compain.  
 „Quelle brute!“ dit Regimbait.  
 „Comment cela?“  
 „Sa tête de veau!“  
 „Ah! apprenez-moi ce que c'est que la tête de veau!“  
 Regimbart eut un sourire de pitié.  
 „Des bêtises!“  
 (III 4: S. 395–96)

Erst im allerletzten Kapitel, das im Gespräch zwischen Frédéric und Deslauriers nach Art eines Dickens-Romans (nicht ohne parodistische Untertöne)<sup>16</sup> die Nachgeschichte der verschiedenen Romangestalten resümiert, gelangt das bis dahin verborgene „mystère de la tête de veau“ zur Auflösung. Und bezeichnenderweise macht die Auskunft des ‚Politikers‘ Deslauriers klar, daß es sich bei dem ‚Kalbskopf‘ wie bei den meisten revolutionär-terroristischen Aktivitäten um die Imitation einer Imitation handelt:<sup>17</sup>

16 Vgl. zu ihnen und der Bedeutung, welche ihre Tautologien für die „Thematic Indeterminacy“, oder mit anderen Worten: die Subversion des ‚Bildungsromans‘, in der *ES* gewinnen, Culler, S. 147–51.

17 Vgl. dazu auch (III 1: S. 306) die Charakterisierung der Attitüde des ‚Präsidenten‘ Sénécal im Club de l'Intelligence: „et, comme chaque personnage se réglait alors sur un modèle, l'un copiant Saint-Just, l'autre Danton, l'autre Marat, lui, il tâchait de ressembler à Blanqui, lequel imitait Robespierre“. Verblüffend ist hier die Nähe von Flauberts maliziös skeptischer Beobachtung zudem ähnlich desillusionierten Blick, den Karl Marx in seiner Schrift *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (deren überarbeitete zweite Ausgabe wie die *ES* im Jahre 1869 erschien) auf die zunächst revolutionären, dann putschistischen Ereignisse richtet. Sie zeigen ihm, wie die Menschen, „wenn sie eben damit beschäftigt scheinen, sich und die Dinge umzuwälzen [...], gerade in solchen Epochen revolutionärer Krise [...] ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf (beschwören), [...] ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüm (entleihen), um in dieser altehrwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen“. „Somaskierte sich Luther als Apostel Paulus, die Revolution von 1789–1814 drapierte sich abwechselnd als römische Republik und als römisches Kaisertum, und die Revolution von 1848 wußte nichts Besseres zutun, als hier 1789, dort die revolutionäre Überlieferung von 1793–1795 zuparodieren“ (Marx, S. 15).

C'est une importation anglaise. Pour parodier la cérémonie que les royalistes célébraient le 30 janvier, des Indépendants fondèrent un banquet annuel où l'on mangeait des têtes de veau, et où l'on buvait du vin rouge dans des crânes de veau en portant des toasts à l'extermination des Stuarts. Après thermidor, des terroristes organisèrent une confrérie, toute pareille, ce qui prouve que la bêtise est féconde. (III 7: S. 426)

### III

Unter den Revolutionären der *ES* hat die Gestalt Compains demnach ungefähr den gleichen Stellenwert wie bei der Götterdämmerung der *Tentation de Saint Antoine* jene des burlesken Gottes Crépitus: ein Element grotesker Karnevalisierung, das am Rande der deprimierenden Ereignisse, welche gewissermaßen die Romanmitte ausmachen, komische Akzente setzt. Trotzdem habe ich diese Gestalt, die – wenn man so will – an der äußersten Peripherie des Romans agiert, eingehender vorgestellt, weil Flaubert bei ihrer Präsentation eine Technik der perspektivischen Verdunklung und Rätselhaftigkeit verfolgt, die in freilich abgeschwächter Form auch für die Vermittlung der bedeutenderen Nebenfiguren und Nebenhandlungen gilt.

Dabei hat die Verdunklung, welche aus den bewußt inkohärent und peripher eröffneten Durchblicken auf solche Nebenhandlungen entsteht, zur Folge, daß die Flaubert-Kritik nur selten in Betracht zu ziehen pflegt, wie viele Nebenhandlungen oder Subromane die *ES* eigentlich enthält.<sup>18</sup> So sind in den halbdunklen Hintergründen der Romankomposition beispielsweise die Bruchstücke von zwei Balzac-Romanen verborgen, welche sich um den späteren Senator Martinon und den später ebenfalls arrivierten Bohémien und Journalisten Hussonnet entwickeln. Kann man Hussonnet gleichsam als einen gewissenlosen, doch deshalb erfolgreicheren Verwandten Lucien de Rubemprés betrachten, ist Martinon offensichtlich eine Variante des Balzacschen Rastignac: die Gestalt eines Parvenu, der mit Hilfe der Gattin und der unehelichen Tochter des Großfinanciers Dambreuse seine Karriere bewerkstelligt und dabei auf eine trübe, jedenfalls nicht immer transparente Weise den Interessen Frederics in die Quere kommt.<sup>19</sup> Dagegen sind um den theoriesüchtigen Maler Pellerin, dem wir im Schlußkapitel als

---

18 Deren Vielfalt wird besonders dann leicht übersehen, wenn man die *ES* von vornherein – stark simplifizierend – für einen Roman „sans sujet/sans événement“ hält und bei Flaubert, überhaupt eine Neigung zu „des textes à tendance non-événementielle ou même non-événementielle [sic]“ feststellen möchte (De Toro, S. 27–28). Diese Illusion der Sujetlosigkeit im Lotmanschen Sinn ergibt sich paradoxerweise wohl gerade durch die – gegenüber Balzac – enorm gesteigerte Frequenz von Ereignissen und Grenzüberschreitungen, welche derart zahlreich, rasch und – wie gesagt – flüchtig an der Wahrnehmung des Lesers vorbeiziehen, daß sie den (täuschenden) Eindruck von Indifferenz hinterlassen.

19 Von „Martinon's worming manœuvres“, welche Frédéric in seinem Idealismus – wie üblich – nicht begreift, spricht hier mit glücklicher Formulierung Fairlie, „Suggestion“, S. 381.

Photograph begegnen, Fragmente eines Künstlerromans zu erkennen, welcher an die *Manette Salomon* der Brüder Goncourt erinnert oder Zolas *L'Œuvre* vorwegnimmt und das große Fin-de-Siècle-Thema kreativer Erlahmung und Sterilität angesichts eines Überangebots von Stilmöglichkeiten behandelt.<sup>20</sup>

Zu diesen Subromanen der *ES* gehören auch die mit besonders fatalen Schlußwendungen versehenen Geschichten ihrer engagierten Ideologen, des Sozialisten Sénécal und der Feministin Mlle Vatnaz. Sie sind formal durch eine merkwürdige Gemeinsamkeit verbunden, welche darin besteht, daß beiden im letzten Kapitel anders als Martinon, Hussonnet oder Pellerin jegliche Andeutung einer noch so prekären Nachgeschichte verweigert wird. Am Ende scheint der Autor sie nicht bloß wie die anderen mit bitterem Hohn überziehen, sondern nachgerade vernichten zu wollen; zunächst den Ideologen des Sozialismus:

„Et ton intime Sénécal?“ demanda Frédéric. „Disparu! Je ne sais!“

Darauf die Ideologin des Feminismus:

[...] l'idée de la Maréchale lui (à Frédéric) amena celle de la Vatnaz. Deslauriers ne l'avait jamais vue. (III 7: S. 425–26)

Von diesen Figuren, welche Flaubert zum eher schlechten als guten Schluß der *ES* sozusagen ins Nichts entläßt, möchte ich hier etwas genauer die Gestalt der Mlle Vatnaz ansprechen: zum einen, weil sie von den Interpreten des Romans gemeinhin weniger beachtet wird als die Gestalt Sénécal's;<sup>21</sup> zum anderen, weil die Art ihrer narrativen Präsentation für Flauberts Umgang mit den Hintergrundgeschichten seiner „Histoire d'un jeune homme“ besonders charakteristisch erscheint.

Repräsentativ für Flauberts Verfahrensweise ist dabei in erster Linie die extreme Dispersion der immer bloß momentanen Erscheinungen, welche der Protagonistin dieses Subromans zugestanden werden. Die Dispersion betrifft einerseits syntagmatisch das, was man die Punktualität ihrer Auftritte nennen könnte, andererseits paradigmatisch deren multiple Funktion in verschiedenen Milieus und

---

20 Mit der Gestalt Pellerins hat sich in einem erhellenden Essay Alison Fairlie auseinandergesetzt, um zu betonen, daß der scheiternde Maler keineswegs nur einen Gegenstand der Satire bildet, sondern gleichzeitig „pantin et pèlerin“ ist, das heißt: über sowohl karikaturale als auch pathetische Züge verfügt (vgl. Fairlie, „Pellerin“, S. 413). Unter den pathetischen Zügen interessiert Frau Fairlie allerdings vorrangig der Hiatus zwischen Theorie und Praxis, weniger die geschichtlich noch spezifischere Problematik eines eklektischen Historismus, wie er in Flauberts letztem Roman dann auch durch Bouvards und Pécuchets – verschiedenste Epochen und Kulturen mischende – Gartenarchitektur zum Ausdruck kommt.

21 Zur Darstellung des Sozialisten vgl. insbesondere Mitterand, S. 138, wo die negativierenden Züge der Typisierung als „pamphlet“ gewertet werden, hinter dem Flauberts reaktionäre „voix de classe“ vernehmbar sei; mit gleichem, vielleicht sogar besserem Recht könnte man in ihnen freilich auch eine geradezu prophetische Antizipation der autoritär polizeistaatlichen Realität späterer sozialistischer Systeme wahrnehmen.

Themenbereichen. Daraus folgt, daß der gewissermaßen aufgesplitterte und verstreute Subroman der Vatnaz dem spontanen Leserverstehen (sorgfältig kalkulierte) Widerstände entgegensetzt und innerhalb einer an sich schon verdunkelten Romanwelt wohl das höchste Maß an Opakheit erreicht.<sup>22</sup>

Wie eine *pars pro toto* der gleichsam pointillistischen Techniken, die hier angewendet werden, wirkt bereits die erste Einführung der Vatnaz, welche wohlgermerkt ohne Namensnennung und Identifizierung erfolgt.<sup>23</sup> Eines Abends, zur Zeit, als er noch keinen Zugang zum Haus Arnoux hat, sieht Frédéric M. Arnoux in einer Loge des Théâtre du Palais-Royal neben einer Frau. Da das Gesicht der Frau zunächst verdeckt ist, stellt sich für Frédéric die (im Style indirect libre wiedergegebene) Frage: „Etais-ce elle?“ (I 3: S. 25) – War das Mme Arnoux, die seit ihrer „apparition“ im ersten Kapitel Frédéric's Begehren bestimmt? Auf diese Frage folgt jedoch wie meistens eine Enttäuschung; denn als das Gesicht der Frau erkennbar wird, nimmt Frédéric desillusioniert eine andere wahr: „C'était une longue personne, de trente ans environ, fanée, et dont les grosses lèvres découvraient, en riant, des dents splendides“ (ebda.). Zwischen ihr und Arnoux läßt sich bald darauf noch ein zweites weibliches Wesen nieder: „une jeune fille blonde, les paupières un peu rouges comme si elle venait de pleurer“ (ebda.). Wer diese beiden Frauen sind, bleibt indes dunkel, und der Leser erfährt nicht mehr als Frédéric, von dem lediglich der vergebliche Versuch mitgeteilt wird, sich über den Status von Arnoux' Gesellschaft Aufschluß zu verschaffen. Undeutbar bleibt für den Leser an dieser Stelle demnach auch das merkwürdige Oxymoron, das die Physiognomie der älteren der beiden Frauen prägt, welche einerseits mit ungefähr dreißig Jahren ein ‚verwelktes‘ Aussehen, andererseits aber ‚volle Lippen‘ und ‚herrliche Zähne‘ besitzt.<sup>24</sup>

Wichtig ist nun festzuhalten, daß die Leerstellen, die sich in der Einführungsszene ergeben, nie mehr – wie das in romantischen Romanen in der Regel üblich war – mit erzählerischem Nachdruck ausgefüllt werden. Statt dessen erfolgt die Ergänzung anfangs zurückgehaltener Informationen auf eine gänzlich unscheinbare Weise und derart en passant, daß nicht jeder Leser die Verbindung zwischen den jeweils nur angedeuteten Szenen realisieren dürfte. Als Frédéric Monate später Arnoux' Kunstladen besucht, begegnet er dort der ‚Frau, die er im letzten Sommer im Palais-Royal gesehen hatte‘ („la femme entrevue, l'été dernier, au Palais-Royal“ I 4. S. 36), und da die Frau von Bekannten mit Namen begrüßt wird, erfahren jetzt Frédéric wie der Leser, daß es sich um eine gewisse Mlle Vatnaz handelt. Dafür

---

22 Zum „opacity index“ der *ES* als Gegenmodell zu einer – oft nicht ganz korrekt für Balzac reklamierten – Konzeption der „total penetrability“ vgl. Haig, S. 107.

23 Zu den Problemen von „Ersteinführung und Inszenetreten der Romanfiguren“ in der ersten *ES* (1845) und in *Madame Bovary* vgl. Dethloff, S. 72–75 und 128–32.

24 Dies auch späterhin leitmotivisch aufrechterhaltene Oxymoron impliziert durchaus einen gewissen Abstand vom ‚zeitgenössischen Stereotyp‘ der bloß häßlichen „vieille fille“, das Lucette Czyba einmal – in bezug auf ihre Liebesrivalität mit Rosanette – für Mlle Vatnaz geltend macht; vgl. Czyba, S. 188.

entstehen aber sofort weitere Fragen; denn Frédéric wird Zeuge, wie sich Arnoux und Mlle Vatnaz tuschelnd zurückziehen, und aus den Gesprächsfetzen, die er zu hören bekommt, läßt sich lediglich durch Mutmaßungen eine Art Kupplerinnenstatus der Dame ableiten: Sie gratuliert Arnoux nämlich als einem „homme heureux“ und verlangt von ihm für irgendwelche Vermittlungen eine Gegenleistung, welche offenbar ‚seit sechs Monaten, seitdem die Angelegenheit fix ist‘, auf sich warten läßt.

Von der gleichen Art sind auch die folgenden Auftritte der Vatnaz. Stets erläutern sie partiell etwas vorher Ungeklärtes, um zugleich neue Unklarheiten und Rätsel zu schaffen, welche in der Regel durch Tuscheln, Flüstern oder eilige Briefe insinuiert werden. Es würde zu weit führen, die Abfolge solcher Klärungen und Verrätselungen im einzelnen nachzuzeichnen. So bestätigt etwa die nächste Begegnung zwischen Arnoux und der Vatnaz, daß die von dem Gruß „Adieu! homme heureux“ ausgelösten Vermutungen wohl den hintergründigen Tatsachen entsprachen; denn bei dieser Begegnung im Bal public des Alhambra hört Frédéric, wie Mlle Vatnaz auf Arnoux’ bange Frage „Vous êtes bien sûre?“ antwortet: „Tres sûre! an vous aime! Ah! quel homme!“ (I 5: S. 72). Freilich muß man bis zu den Gesprächen auf Rosanettes Kostümball in Kapitel II 1 warten, um mit einiger Sicherheit zu wissen, daß es bei den Verhandlungen Arnoux’ mit der Vatnaz um die Komplikationen der Liaison mit Rosanette ging und daß folglich auch das ‚junge Mädchen‘ in der Loge des Théâtre du PalaisRoyal (in einer circa hundert Seiten vorher erzählten Episode) als Rosanette zu identifizieren war. Zur völligen Gewißheit wird diese nachträglich offenbarte Identität dann erst im dritten Romanteil während der ‚Idylle von Fontainebleau‘, als Frédéric von Rosanette erfährt, daß sie einst eben durch die Vatnaz („par la Vatnaz“) mit Arnoux zusammengekommen ist, worauf sich der folgende Dialog ergibt:

„N’était-ce pas toi que j’ai vue, une fois, au Palais-Royal, avec eux deux?“

Il cita la date précise. Rosanette fit un effort.

„Oui, c’est vrai! [...] Je n’étais pas gaie dans ce temps-là!“ (III 1: S. 332)

In ihrer ersten Identität erscheint die Feministin demnach als jene „entremetteuse“, welche für die trübsten Affären hinter den Kulissen zuständig ist.<sup>25</sup> Sie hat ihre Hände im Spiel, wie Rosanette an Arnoux gerät, und sie erweist sich erneut als hilfreich, wie Arnoux in einer offenbar mühsamen Transaktion, von der immer nur spärlichste Indizienmomente sichtbar werden, Rosanette seinem reichen Nachbarn Oudry überläßt, damit der ihm geschäftlichen Zugang zum Hause Dambreuse verschafft. Im

---

25 Über die *ES* als einen Roman der Prostitution im weitesten, das heißt: auch politischen und ästhetischen Sinn, wie er ja durch die Epanalepse der Episode „chez la Turque“, die vom Ende auf den Anfang des Textes zurückverweist, symbolisch nahegelegt wird, vgl. Brombert, S. 125–40 („The Bordello: In the End is the Beginning“), außerdem Bem, S. 85–91, bes. S. 90: „*L’Education sentimentale*, c’est encore le roman de la Prostitution, qui est à la fois: un référent concret, un réseau sémantique, un symbole, une catégorie idéologique, une structure de médiation et une métaphore“.

übrigen geht auf diese Transaktion – wie sich später herausstellen soll – ein großer Teil von Arnoux' geschäftlichem Mißerfolg zurück; denn aus ihr erwächst eine Kette schwer zu verfolgender Ereignisse, die in Flauberts Arbeitsskizzen („Brouillons“) bezeichnenderweise weit deutlicher artikuliert sind als im Romantext und ungefähr folgendermaßen rekonstruiert werden können: Rosanette akzeptiert zunächst den père Oudry als Liebhaber, der ihr von Arnoux und der Vatnaz aufgedrängt wird. Als sie sich dann in den Schauspieler Delmar verliebt, entläßt sie Oudry, was für Arnoux unter finanziellem Aspekt doppelt fatale Konsequenzen hat. Zum einen muß er für Rosanette wieder selber bezahlen, und zum anderen entzieht ihm der verschmähte Oudry nun aus Rache seine Unterstützung bei Dambreuse, wie aus einer schadenfrohen Bemerkung des Bankiers hervorgeht:

„Ah! ah! l'ancien marchand de tableaux“, dit le banquier, avec un rire muet découvrant ses gencives. „Oudry le garantissait, autrefois; on s'est fâché.“ (II 3: S. 189)

#### IV

Derart ist die Vatnaz geradezu als eine Art Agentin in jene bürgerlich-kapitalistische Welt verwickelt, in der Liebes- und Geschäftsbeziehungen zum Tausch anstehen. Neben dieser ersten Identität lassen andere Momente jedoch noch eine zweite Identität erkennen, welche mit der ersten nach den herkömmlichen Charaktertypologien des Romans nicht ohne weiteres zusammenpaßt. In manchen Phasen erscheint die Kupplerin selbst als eifersüchtig Liebende, deren gierige Sinnlichkeit durch die Erfahrung häufiger Frustrationen um so heftiger angestachelt wird. Zu erschließen ist dieser Charakter indes zunächst nur über gewisse symbolisch akzentuierte Züge einer insgesamt – wie gesagt – ‚verwelkt‘ wirkenden Physiognomie: die vollen fleischigen Lippen, „presque sanguinolentes à force d'être rouges“ (I 5: S. 72), die ‚herrlichen Zähne‘, welche intensiven, kulinarischen wie erotischen Appetit andeuten, vor allem aber die Augen, „d'admirables yeux, fauves avec des points d'or dans les prunelles, tout pleins d'esprit, d'amour et de sensualité“ (ebda.). Diese ‚Augen voller Geist, Liebe und Sinnlichkeit‘ hat Mlle Vatnaz – wie bezeichnenderweise Arnoux als erster bemerkt – begehrt auf den vulgär schönen Sänger und (später) Schauspieler Delmar (am Anfang: Delmas) gerichtet,<sup>26</sup> was sie in der Folge eben mit ihrer Elevin Rosanette, dem Objekt ihrer Tauschgeschäfte, in Konflikt geraten läßt.

Dabei wird die Geschichte des Kampfes, den Rosanette und Mlle Vatnaz um Delmar austragen, wiederum bloß durch die allerflüchtigsten Episoden angedeutet. So wendet sich Rosanette auf ihrem Maskenball allzu oft Delmar zu, während Mlle Vatnaz ihren Appetit offensichtlich frustriert an den

---

26 Über Delmar als den kontrastiv zu Pellerin eingesetzten Typus des „faux artiste“, der zugleich in gewissem Sinne den Künstler der Zukunft – die „television personality“ – antizipiert, vgl. Fairlie, „Pellerin“, S. 415–16.

Krebsen zu befriedigen sucht („Mlle Vatnaz mangea presque à elle seule le buisson d'écrevisses, et les carapaces sonnaient sous ses longues dents“ II 1: S. 125) und ihrer Rivalin am Ende der Soirée rät, sich dem père Oudry zur Verfügung zu stellen. Später kommt es mehrfach zu Szenen schriller Eifersucht, denen Frédéric beiwohnt, ohne ihren genauen Anlaß zu begreifen. Da Frédéric nichts versteht, bleibt auch dem Leser verborgen, was es mit dem Schmuckstück des „petit mouton d'or“ auf sich haben mag, das Rosanette so ‚außerordentlich erbleichen‘ läßt, als sie es am Arm ihrer Rivalin gewahrt (III 1: S. 314).

<sup>27</sup> Gleichfalls bleibt letzten Endes ungeklärt, ob bei der Beziehung der Freundinnen und Rivalinnen eher Rosanette von Mlle Vatnaz oder Mlle Vatnaz von Rosanette profitiert; denn während Mlle Vatnaz in einem Zornesausbruch (übrigens angesichts einer typischen Vaudeville-Situation) <sup>28</sup> einmal ausruft, sie habe Rosanette einst aus der Gosse geholt (II 2: S. 164), versichert Rosanette an einer anderen Stelle, wie sie mit Frédéric auf die neuerdings elegante Kleidung der Vatnaz zu sprechen kommt: „Parbleu! [...] Elle est bien heureuse de m'avoir, celle-là“ (II 6: S. 259). Sicher ist nur, daß die Beziehung der beiden Frauen in unversöhnlichem Haß endet, der die Vatnaz antreibt, ihre Ex-Freundin ökonomisch zu vernichten, und der von dem gutmütigen Dussardier als eine „exécration incompréhensible“ und als Ausdruck von „abîmes de noirceur“ empfunden wird (III 4: S. 399).

Bezeichnend wirkt an dem Verlauf dieser Liebesrivalität nun, daß der heftigste Haßausbruch zwischen den Rivalinnen just in dem Kapitel (III 1) erfolgt, in dem Mlle Vatnaz ihre sozusagen programmatische Identität als Feministin und Sozialistin demonstriert. <sup>29</sup> Zum Sprachrohr saint-simonistischer und fourieristischer Emanzipationsideologien wird sie – wie es naheliegt – im Moment der Revolution, bei der sie neben anderen Vertretern historisch noch unbefriedigter Interessen an der Wahlsitzung des Club de l'Intelligence teilnimmt. Dabei fällt auf, daß die ungehemmt tendenziöse Darstellung der „propagande socialiste effrénée“, welche Mlle Vatnaz jetzt betreibt, zu den wenigen Episoden des Romans gehört, in denen der Autor die Fassung seiner vielgerühmten „impassibilité“ zu

---

27 Das „petit mouton d'or“, „evidence of the sexual rivalry between Rosanette and Mlle Vatnaz in their relations with Delmar“ (Fairlie, „Suggestion“, S. 382), gehört nach Bem, S. 94 zu den „énigmes“, die durch keine Textstelle mit konklusiver Sicherheit zu lösen sind: „quel rapport exact entre le petit mouton d'or et Delmar? à qui appartenait l'ombrelle cassée par Frédéric? Madame Dambreuse a-t-elle eu une liaison avec Martinon?“

28 Die Reprise und die Entridikülisierung von – an Labiche erinnernden – Vaudeville-Situationen, die auch Haig, S. 132 (dort als Antizipation der „vaudeville settings of Feydeau's bedroom farces“ klassifiziert) bemerkt, gehören zu den eigentümlichsten Strukturelementen der *ES* und würden eine detailliertere, meines Wissens noch fehlende Analyse lohnen.

29 Vgl. dazu Czysa, S. 195–97 („La satire du féminisme“).

verlieren droht.<sup>30</sup> Zwar heißt es zunächst noch sachlich resümierend: „L’affranchissement du prolétaire, selon la Vatnaz, n’était possible que par l’affranchissement de la femme“ (III 1); doch nimmt das Resümee bald darauf einen offen parodistischen Ton an:

Il fallait que les nourrices et les accoucheuses fussent des fonctionnaires salariés par l’État; qu’il y eût un jury pour examiner les œuvres de femmes, des éditeurs spéciaux pour les femmes, une école polytechnique pour les femmes, une garde nationale pour les femmes, tout pour les femmes! (Ebda.)

Gewissermaßen ausbalanciert wird diese Parodie des feministischen Diskurses, wenn sich nach Frédéric’s Mißerfolg im Club de l’Intelligence Rosanette äußert, um ‚in der Sprache des Volkes‘ die zweifellos noch energischer parodierten Argumente der Bourgeoisie zu präsentieren und gleichzeitig zu kompromittieren.<sup>31</sup> Aus diesen Argumenten entsteht ein Streit mit Mlle Vatnaz, welcher mit den Mitteln einer Diskurskarikatur, deren wesentlicher Effekt in der Verkürzung auf bloße Assertionen liegt, die typischen Positionen einer konservativen „bourgeoise“ und einer revolutionären „philosophe“ konfrontiert:

Les femmes, selon Rosanette, étaient nées exclusivement pour l’amour ou pour élever des enfants, pour tenir un ménage.

D’après Mlle Vatnaz, la femme devait avoir sa place dans l’Etat. Autrefois, les Gauloises légiféraient, les Anglo-Saxonnes aussi, les épouses des Hurons faisaient partie du Conseil. L’œuvre civilisatrice était commune. Il fallait toutes y concourir, et substituer enfin à l’égoïsme la fraternité, à l’individualisme l’association, au morcellement la grande culture. (III 1: S. 313)

Es folgt dann jener bereits erwähnte Moment, in dem Rosanette am Arm ihrer aufgeregt gestikulierenden Widersacherin das Schmuckstück des „petit mouton d’or“ entdeckt und ‚außerordentlich‘ bleich wird. Zwar begreift Frédéric wie so oft nicht den Grund des Erbleichens; doch ahnt er (und mit ihm soll der Leser ahnen), daß Rosanettes Erbleichen und das gleichzeitige Erröten

---

30 Zu anderen Momenten solcher – die Pflichten der „impassibilité“ verletzenden – Fassungslosigkeit vgl. Bruneau, S. 37–39, dem ich freilich nicht folgen kann, wenn er aus diesen (insgesamt seltenen) Momenten einen „ton [...] profondément satirique“ des Romans ableiten möchte.

31 Insofern scheint es mir kaum gerechtfertigt, die perspektivierende Norm der Flaubertschen ‚Satire des Feminismus‘ wie L. Czyba speziell in der ‚bürgerlichen Ideologie‘ zu bestimmen: „La satire du féminisme se fonde sur la même référence à ce que l’idéologie bourgeoise considère comme normal pour une femme: être épouse et mère au foyer“ (Czyba, S. 195). Schließlich könnte auch ein durchaus antibürgerlich anarchistisch geprägtes Temperament Anstoß an dem anthropologischen Essentialismus und dem Willen zur disziplinierenden Macht nehmen, wie sie etwa in dem folgenden, von Czyba selbst zitierten Artikel aus *Les Vésuviennes ou la Constitution politique des Femmes* (Paris: Imprimerie d’Edouard Bautruche, 1848, S. 23) zum Ausdruck kommen: „art. 1. Le mariage est une loi sacrée de la nature; il est obligatoire pour les deux sexes, à 21 ans pour les femmes, à 26 ans pour les hommes“ (vgl. Czyba, S. 367).



der Vatnaz eine tiefere Wirklichkeit enthüllen als die ideologischen Floskeln der „bourgeoise“ und der „philosophe“: „Entre elles, évidemment, il était survenu quelque chose de plus capital et de plus intime que le socialisme“ (III 1: S. 314).

## V

Demnach wird das Bild, welches der Subroman der Mlle Vatnaz in seinen jeweils nur momentan sichtbar werdenden Episoden entwirft, von verschiedenen Identitäten gebildet, die sich wechselseitig zu durchkreuzen scheinen. Bald nimmt der Leser an der Protagonistin dieses Subromans die soziale Identität der „entremetteuse“ wahr, bald die subjektiv-passionale der Liebenden und bald die ideologische der Sozialistin und Feministin. Dabei werden diese teils widersprüchlichen Identitäten tendenziell derart hierarchisiert, daß zumindest in der Perspektive Frédéric's nach dem zuletzt zitierten Passus die Schicht der Leidenschaft als ‚wesentlicher und intimer‘ gelten muß als jene des Überbaus der Ideologien. So hat auch die Figur der Vatnaz offenkundig Anteil am Flaubertschen Generalthema von der Leere, oder besser: der Entleerung der Diskurse.<sup>32</sup> Oder mit anderen Worten: In der Konkurrenz und Konfusion der Identitäten zeigt sich, daß die rätselhaft fremde Welt der Phänomene für den feministischen Diskurs der Vatnaz ebenso undurchdringlich bleibt wie für den Diskurs eines prononciert maskulinen Sozialismus, den Sénecal entwickelt, oder für die im beschleunigten Rhythmus der Moderne wechselnden Kunsttheorien, als deren wortmächtiger Experte sich der ansonsten sterile Maler Pellerin erweist.

Vertieft wird dieser Eindruck der Widersprüchlichkeit noch durch einen vierten Aspekt der Vatnaz, den Umstand nämlich, daß der von ihren aktuellen Auftritten gebildete Subroman auf gleichsam Balzac'sche Weise auch mit einer Vorgeschichte versehen ist. Freilich erscheint die Vorgeschichte der Vatnaz nicht nach der Balzac'schen Orthodoxie gleich einleitend als detailliert ausgespinnene Analepse, sondern in Form einer anfangs obskuren Andeutung, aus welcher wie im Fall der Kalbskopf-Konspiration der Spannungsbogen eines die Romanhandlung überwölbenden Geheimnisses erwächst. Die Andeutung besteht in der wiederum eher unscheinbaren Episode einer ganz beiläufig erzählten Begegnung zwischen Mlle Vatnaz und Dussardier, der proletarischen Lichtgestalt des Romans,<sup>33</sup> beim Abend im Alhambra:

---

32 Vgl. zudieser in *Bouvard et Pécuchet* später noch schärfer gezogenen thematischen Linie Warning, S. 313–16.

33 Als solche vertritt er in der *ES* in stummer Monumentalität am eindringlichsten die von Flauberts Axiologie hochgradig pathetisierten „values associated with inarticulate characters – silence, stillness and single-mindedness“ (vgl. Knight, S. 34–35).

Mlle Vatnaz avait rougi en apercevant Dussardier. Elle se leva bientôt, et, lui tendant la main: „Vous ne me remettez pas, monsieur Auguste?“ (I 5: S. 73)

Bezeichnend ist hier für das Chiaroscuro von Flauberts Erzählweise, daß die Skizzen an dieser Stelle – wie fast immer – wesentlich expliziter sind als der endgültige Text. Im Text wird nicht mitgeteilt, wie Dussardier auf die Begrüßung der Vatnaz direkt reagiert. Nach einer Frage von Frédéric versichert er lediglich, er habe einmal in demselben Geschäft wie die Vatnaz gearbeitet; dann wird er von Cisy aus dem Gespräch weggezogen, „et, à peine disparu, Mlle Vatnaz commença l'éloge de son caractère. Elle ajouta même qu'il avait *le génie du cœur*“ (ebda.). Dagegen bringen die Skizzen, was im endgültigen Text bloß vage suggeriert erscheint, auf die Begriffe einer allgemeiner zusammenfassenden Interpretation, indem sie der Erwähnung von Mlle Vatnaz' Lobrede über Dussardiers ‚Charakter‘ und „*génie du cœur*“ die Bemerkung anschließen: „ce qui contraste avec la froideur de Dussardier à son endroit. Malgré cela semble heureuse qu'il ne soit plus là“ (S. 449; 601f ° 170 v°).

Andeutungen ähnlicher Art, die stets von Dussardiers Reserviertheit gegenüber der Vatnaz ausgehen, werden später verschiedentlich wiederholt. Einmal erinnert sich Frédéric „que Dussardier lui avait dit un jour, à propos d'elle: ‚Oh! ce n'est pas grand-chose!‘ comme faisant allusion à des histoires peu honorables“. Ein andermal äußert sich der verwundete Dussardier negativ über die Motive der Pflege, welche ihm Mlle Vatnaz angedeihen läßt:

Un jour qu'il parlait du dévouement de la Vataz, Dussardier haussa les épaules.

„Eh non! C'est par intérêt!“

„Tu crois?“

Il reprit: „J'en suis sûr!“ sans vouloir s'expliquer davantage. (III 1: S. 338)

Erst gegen Ende der eigentlichen Romanhandlung, vor dem großen ‚Blanc‘ von Kapitel III 6, wird der Grund für diese düstere Einschätzung, die Dussardier hier nicht erläutern möchte, schließlich enthüllt. Damit kommt in einem Resümee, das wohl auktorial erzählt wird, aber in seinen Wertungen deutlich durch die moralische Perspektive Dussardiers geprägt ist, die dubiose Vorgeschichte der Vatnaz ans Licht.

Der (stark raffende) Bericht handelt von einer Frau, die – ‚einst sensibel verletzlich‘ – ‚unter den Stürmen des Lebens bitter und hart wurde‘, „ayant, tour à tour, donné des leçons de piano, présidé une table d'hôte, collaboré à des journaux de modes, sous-loué des appartements, fait le trafic des dentelles dans le monde des femmes légères“ (III 4: S. 398).<sup>34</sup> Offenbar ist ihre Verhärtung in einer solch

---

34 Zum Phänomen einer solchen „zeugmatischen“ Karriere, welche Mlle Vatnaz bezeichnenderweise mit Deslauriers und Pellerin teilt (so III 7: S. 425), vgl. Schulz-Buschhaus, „Zeugma“, S. 35–37 [in diesem Band: S. 57–59].

stürmischen und zugleich prekären Existenz bis zu Betrugereien bei der Auszahlung von Lohngeldern gegangen. Diese Unregelmäßigkeiten wurden einst von Dussardier entdeckt, aber nicht denunziert. Wenn Mlle Vatnaz nun Dussardier nach dessen Verwundung pflegt, so geschieht das zwar einerseits aus einer gewissen Dankbarkeit, die sich zur Liebe steigert, andererseits jedoch in der zunächst dringlicheren Absicht, bei dieser Gelegenheit an Dussardiers Krankenbett nach dem *Corpus delicti* des Lohnbuchs zu forschen, das die Vatnaz – wohl in der Angst, eventuell erpreßt werden zu können – immer noch existent wähnt.

Indem sie auf diese Weise durch die spät enthüllte Vorgeschichte noch eine vierte Identität als Betrügerin erhält, wird die leidenschaftliche Feministin und Kupplerin am Ende moralisch so kraß degradiert wie kaum eine andere Gestalt des Romans außer ihrem männlichen Pendant Sénécal, dessen Subroman mit der Liquidierung Dussardiers ja eine ähnliche konklusive Wendung zum abgründig Bösen nimmt. Trotzdem sorgt die Dispersion des Subromans der Vatnaz auf verschiedene Episoden und verschiedene – zumal zwischen Frédéric und Dussardier wechselnde – Perspektiven dafür, daß auch der Befund der „*abîmes de noirceur*“ keine völlige Eindeutigkeit gewinnt. Schließlich handelt es sich bei der Gestalt, welche durch die ‚Abgründe von Bosheit‘ im Haß der Vatnaz auf Rosanette erschreckt wird, um Dussardier, sozusagen den ‚Gekreuzigten‘ des Romans, eine Figur von fast märchenhaft uneigennütziger Reinheit.<sup>35</sup> Relativiert wird die abgründige Bosheit in Mlle Vatnaz – obgleich gewiß nur in Nuancen – außerdem durch das ebenso abgründige Unglück, aus dem sie entstanden ist und in das sie nach einer Kette von Versagungen auch wieder einmündet, als Dussardier das Heiratsangebot, oder vielmehr: die verzweifelte Heiratsbitte seiner *Maîtresse* kühl zurückweist:

Bien qu'elle fût sa maîtresse, il n'en était nullement amoureux. [...] Il la refusa. Alors elle lui dit, en pleurant, les rêves qu'elle avait faits: c'était d'avoir à eux un magasin de confection. (Ebda.)

So bleibt selbst für die Vatnaz zum Schluß jenes Element von Dignität übrig, das nach der moralischen Semiotik des Flaubertschen Romans im Scheitern und in der Zerstörung von Träumen liegt.<sup>36</sup> Wohl ist die Vatnaz zum einen – besonders von Dussardier her gesehen – die Figur der „*mauvaise foi*“, die ihr Versagen durch Ideologie zu kompensieren sucht. Zum anderen ist sie jedoch ebenfalls die Figur der

---

35 Vgl. dazu vor allem die Todesszene, die Dussardier gleichsam zum Christus der Revolution stilisiert: „Il tomba sur le dos, les bras en croix“ (III 5: S. 419). Daß diese Szene das eigentliche diegetische Ende des Romans darstellt, ist die – allerdings in einem anderen Argumentationszusammenhang entwickelte – These der Interpretation von Zaragoza, S. 688.

36 Weshalb in *Madame Bovary* eben auch die romantisch wirklichkeitsfremden Klischees Emmas gegenüber den aufklärerisch lebensstüchtigen Klischees Homais' ihre relative Würde bewahren; vgl. dazu Schulz-Buschhaus, „Homais“, S. 143–45 [in diesem Band: S. 23–26].

frustrierten und grausam gedemütigten Vitalität.<sup>37</sup> Als solche nimmt sie im Gegensatz zu Dussardier Frédéric wahr, der ihr gegenüber einmal sogar eine „convoitise énorme, un désir de volupté bestiale“ verspürt. Das Begehren richtet sich auf „cette femme laide qui avait dans la taille des ondulations de panthère“. Und ausgelöst wird es vor allem von den Händen, die wie ein Symbol für ihre Sinnenkraft, für ihre Bosheit und für ihre Tragik wirken: „ses longues mains, tout à la fois maigres et douces“. (II 6: S. 256)

### Zitierte Literatur

- \* Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, <sup>2</sup>1972 (1. Ausgabe 1953).
- \* Bem, Jeanne: *Clefs pour l'Education sentimentale*. Tübingen – Paris: Gunter Narr – Jean-Michel Place, 1981.
- \* Bonaccorso, Giovanni: „Flaubert e i problemi del romanzo.“ „*Mme Bovary, c'est pas moi!*“ e altri saggi flaubertiani. Napoli: Liguori, 1988. S. 155–70.
- \* Brombert, Victor: *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966.
- \* Bruneau, Jean: „La présence de Flaubert dans *L'Education sentimentale*.“ *Langages de Flaubert*. Actes du Colloque de London (Canada). Hg. v. Michael Issacharoff. Paris: Minard, 1976. S. 33–51.
- \* Culler, Jonathan: *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, revised edition. Ithaca – London: Cornell University Press. 1985 (1. Ausgabe 1974).
- \* Czyba, Lucette: *La femme dans les romans de Flaubert. Mythes et idéologie*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1983.
- \* Dethloff, Uwe: *Das Romanwerk Gustave Flauberts. Die Entwicklung der Personendarstellung von „Novembre“ bis „L'Education sentimentale“ (1869)*. München: Wilhelm Fink, 1976.
- \* De Toro, Alfonso: „En guise d'introduction: Flaubert, précurseur du roman moderne ou la relève du système romanesque balzacien: *Le Père Goriot* et *L'Education sentimentale*.“ *Gustave Flaubert. Procédés narratifs et fondements épistémologiques*. Hg. v. Alfonso de Toro. Tübingen: Gunter Narr, 1987. S. 9–29.

---

37 Diese – gewiß schmale – Komponente eines Andererseits wird voreilig eliminiert, wenn man beispielsweise befindet: „As for the perfidious Vatnaz, the eternal procuress, she provokes only disgust“ (Brombert, S. 132), um in der Gestalt allein das Vehikel einer vehementen satirischen Eindeutigkeit zu sehen.

- \* Fairlie, Alison: „Pellerin et le thème de l’art dans L’Education sentimentale.“ *Imagination and Language. Collected Essays on Constant, Baudelaire, Nerval and Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. S. 408–21.
- : „Some patterns of suggestion in L’Education sentimentale.“ *Imagination and Language. Collected Essays on Constant, Baudelaire, Nerval and Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. S. 379–407.
- \* Flaubert, Gustave: *Correspondance II (1851–1858)*. Hg. v. Jean Bruneau. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1980.
- : *L’Education sentimentale*. Hg. v. Peter Michael Wetherill. Paris: Editions Garnier, 1984.
- \* Haig, Stirling: *Flaubert and the Gift of Speech. Dialogue and Discourse in four „modern“ Novels*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- \* Knight, Diana: *Flauberts Characters. The Language of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- \* Lukacs, Georg: *Schriften zur Literatursoziologie*. Neuwied – Berlin: Luchterhand, 1970.
- \* Marx, Karl: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Berlin: Dietz Verlag, 1972.
- \* Mitterand, Henri: „Discours de la politique et politique du discours dans un fragment de L’Education sentimentale. La Production du sens chez Flaubert.“ Hg. v. Claudine Gothot-Mersch. Paris: Union générale d’éditions, 1975. S. 125–54.
- \* Oehler, Dolf: „Der Tourist. Zu Struktur und Bedeutung der Idylle von Fontainebleau in der ‚Education sentimentale.‘“ *Erzählforschung*. Ein Symposium. Hg. v. Eberhard Lämmert. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 490–505.
- \* Ricardou, Jean: „Belligérance du texte.“ *La Production du sens chez Flaubert*. Hg. v. Claudine Gothot-Mersch. Paris: Union générale d’éditions, 1975. S. 85–124.
- \* Sartre, Jean-Paul: *L’idiot de la famille*. Paris: Gallimard, 1971–1972. 3 Vol.
- \* Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Zeugma und zeugmatische Erfahrung in Flauberts ‚L’Education sentimentale‘.“ *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 95.1 (1985): S. 26–40. [In diesem Band S. 47–61]
- : „Homais oder die Norm des fortschrittlichen Berufsbürgers. Zur Interpretation von Flauberts ‚Madame Bovary‘.“ *Romanistisches Jahrbuch* 28 (1977): S. 126–149. [In diesem Band S. 7–29]
- \* Sherrington, R. J.: *Three Novels by Flaubert*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- \* Spica, Ingrid: *Le statut romanesque de „Bouvard et Pécuchet“ de Flaubert*. Bruxelles: Spica Edition, 1982.
- \* Thibaudet, Albert: *Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard, <sup>2</sup>1973 (1. Ausgabe 1935).

- \* Vargas Llosa, Mario: *La orgía perpetua* (Flaubert y „*Madame Bovary*“). Madrid: Taurus, 1975.
- \* Warning, Rainer: „Der ironische Schein: Flaubert und die ‚Ordnung der Diskurse‘.“ *Erzählforschung*. Ein Symposium. Hg. v. Eberhard Lämmert. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 290–318.
- \* Wetherill, Peter Michael: „Préface.“ Gustave Flaubert. *L'Education sentimentale*. Hg. v. Peter Michael Wetherill. Paris: Editions Garnier, 1984. S. XVII-CXIV.
- \* Zaragoza, Georges: „Le coffret de Madame Arnoux ou l'achèvement d'une éducation.“ *Revue d'histoire littéraire de la France* 89.4 (1989): S. 674–688.